

CINE DE CRÍTICA SOCIAL CONTRA EL FRANQUISMO CON INTERVENCIÓN (AUSTRO)HÚNGARA: *SURCOS Y ¡BIENVENDIO, MISTER MARSHALL!**

ANDRÁS LÉNÁRT

Universidad de Szeged

Abstract

*From the second half of the 1950s the Spanish society experienced some new phenomena. The inflexibility of the Franco regime started to slacken, the unsatisfied masses were not afraid to express their opinion occasionally. Besides university students, the members of the film industry finally dared to give voice to their disapproval in public. In accordance with the basic points of their doubts, anxieties and dissappointments (disseminated through newspaper articles and lectures), the most important filmmakers set out to shoot movies in order to criticize the Francoist society and the contradictions of the political system. Two gems of this cinematographic mission were *Furrows* (*Surcos*, José Antonio Nieves Conde, 1951) from a Hungarian film producer and *Welcome Mr. Marshall!* (*¡Bienvenido, Mister Marshall!*, Luis García Berlanga, 1953). In this paper I highlight those components of the two films that can be regarded as strong critiques of the Spanish dictatorship.*

La política cinematográfica del franquismo anhelaba la creación de los fundamentos fílmicos en apoyo incondicional a la dictadura. Por lo tanto, el cine oficial de la época elogiaba los mismos valores que el régimen exaltaba, destacando, sobre todo, la superioridad de la raza hispana (partiendo del concepto de la Hispanidad), el catolicismo y el “glorioso” pasado de España. Las obras del cine franquista desempeñan el papel de testamentos audiovisuales del período y de la ideología imperante.

Sin embargo, desde mediados de la década de los 50 surgían cada vez más grupos sociales que no se escondían para manifestar su descontento con el régimen. Antes, habían tenido que mantener su opinión en secreto o expresarla en círculos clandestinos, pero después ya se atrevieron a exponer su enfado. En general, los obreros, estudiantes de universidad, comunidades de vecinos, movimientos pacifistas y feministas y asociaciones solidarias organizaban protestas en las grandes ciudades españolas. Dentro y fuera del país las acciones de los obreros y las de los estudiantes tuvieron un eco notable.

Desde los años 40 la indignación moderada también llegó a ser un tema recurrente entre los cineastas, declarando su decepción en artículos de prensa y en conferencias. El

* This research was supported by the European Union and the State of Hungary, co-financed by the European Social Fund in the framework of TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 ‘National Excellence Program’.

director de cine comunista Juan Antonio Bardem se convirtió en el símbolo de las protestas. Desdeñaba toda la cinematografía española contemporánea y en una serie de artículos reprochó a los cineastas que colaboraban con el régimen. Además, en sus escritos exigió la supresión de la censura y del doblaje obligatorio, afirmó que el cine nacional de la dictadura era antinacional e hizo propuestas para renovar la industria filmica del país. Sus conclusiones generales¹ sirvieron de piedras angulares teóricas para las Conversaciones de Salamanca, celebradas en el cineclub de la Universidad de Salamanca en 1955, donde se reunieron las personas más importantes del mundo del cine y de la política filmica, algunos políticos del régimen incluidos (como el futuro director general de cinematografía y teatro, José María García Escudero²). La mayoría de los participantes estaba de acuerdo con el famoso juicio de Bardem: “*El cine español es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico.*”³

Los conferenciantes opinaron que la situación era insostenible y reivindicaron cambios positivos. Bardem añadió que el cine español necesitaba renovarse siguiendo los modelos extranjeros; según su opinión, la producción soviética, el neorrealismo italiano, la filmación “intelectual” francesa y algunos maestros estadounidenses (como Charles Chaplin) debían ser los puntos de referencia. Uno de los grandes logros de la conferencia fue que, por primera vez en la historia del régimen franquista, hombres del cine de ideologías variopintas debatieron en público a propósito de un asunto común (la industria de cine), acompañados por la atención de la prensa. Según los participantes, ese congreso fue pionero también en no incluir ninguna ponencia que elogiara al Caudillo.⁴ García Escudero sacó provecho de una parte de los resultados de la conferencia cuando fue nombrado director general de cinematografía en 1962. No obstante, tres décadas después, algunos participantes, cineastas e historiadores de cine opinaron que había sido una equivocación condenar toda la cinematografía española en Salamanca.⁵

¹ Juan Antonio BARDEM, “Informe sobre la situación actual de nuestra cinematografía”, in: *Objetivo*, No. 6, junio de 1955, 7-8.

² García Escudero ya había desempeñado ese cargo entre 1951 y 1952, pero se vio obligado a dimitir por un escándalo que trataremos más adelante en este ensayo. Sobre su carrera en varios terrenos de la vida política, social, militar y jurídica del régimen, véase: Andrés LÉNÁRT, “Un hombre de la apertura franquista. García Escudero”, in: *Acta Scientiarum Socialium*, No. XXX, 2009, 37-48.

³ Luis PÉREZ BASTÍAS – Fernando ALONSO BARAHONA, *Las mentiras sobre el cine español*, Barcelona, Royal Books, 1995, 15.

⁴ Véase la entrevista con el director de cine Basilio Martín Patino en: Óscar de JULIÁN (ed.), *De Salamanca a ninguna parte. Diálogos sobre el Nuevo Cine Español*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 2002, 18-19.

⁵ Véase el tomo que publicó entrevistas con los participantes de la conferencia a propósito del 40 aniversario de las Conversaciones de Salamanca: Maite CONESA (ed.), *El cine español, desde Salamanca (1955/1995)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1995. Pérez Bastías y Alonso Barahona desmienten también las afirmaciones de Bardem con datos en: PÉREZ BASTÍAS –

El profesorado y el alumnado de la Escuela Oficial de Cine (EOC) mostraban una actitud crítica con el régimen, pero las autoridades no impidieron que la institución continuara las actividades, porque expresaban su descontento más bien a través de las clases, ponencias y proyecciones y no en la calle. Sin embargo, la EOC organizó la segunda huelga oficial en la historia de la dictadura franquista (la primera había sido la huelga de tranvías de Barcelona en 1951).⁶

Una de las protestas más notables contra la dictadura se vinculó a Juan Antonio Bardem. Durante el rodaje de *Calle Mayor* (1956) el director fue detenido y trasladado a los calabozos de la Dirección General de Seguridad de Madrid, como consecuencia de un incidente en la Universidad de Madrid dos días antes. El comunista Bardem había expuesto su opinión en este asunto, por eso le acusaron de subversión. Los círculos intelectuales y artísticos europeos lanzaron campañas de prensa y manifestaciones de protesta a favor del director, mientras la protagonista, Betsy Blair,⁷ denegó seguir rodando con un realizador sustitutivo. Bardem llegó a ser el símbolo de la oposición española oficialmente inexistente y el régimen no tuvo más remedio que retroceder: tras dos semanas bajo arresto, las autoridades retiraron los cargos contra él sin razonamiento.⁸

Los cineastas llamados “disidentes”, que trabajaban bajo la influencia del “espíritu de Salamanca”, intentaban enfrentarse con el régimen con los instrumentos del lenguaje cinematográfico en vez de callarse como la dictadura lo deseaba. Desde los años 50 la crítica contra el sistema político-social aparecía con cada vez más frecuencia, mientras los censores pretendían localizar los elementos inaceptables en las obras. La rigidez de las reglas de censura se atenuó debido a que las autoridades esperaban que la autocensura de los cineastas ya funcionara de manera adecuada. Las películas de los cineastas disidentes generalmente recibían algún apoyo estatal, porque los censores no eran capaces de identificar todos los componentes “perjudiciales” por su carácter

ALONSO BARAHONA, op. cit., 15-25. Luis García Berlanga se arrepintió de estas Conversaciones. Según el director, condenar toda la producción cinematográfica de España había sido un error garrafal, porque la infraestructura y el personal eran perfectos en aquel entonces, adecuados para que el arte cinematográfico siguiera evolucionando. Berlanga tampoco estaba de acuerdo con haberse dirigido hacia el neorrealismo italiano, porque los españoles no hubieran tenido que copiar sus métodos y técnicas (por ejemplo, salir a la calle para rodar en vez de aprovecharse de los estudios españoles bien equipados). Antonio GÓMEZ RUFO, *Berlanga. Contra el poder y la gloria*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1990, 161-170.

⁶ Los realizadores Mario Camus, José Luis Borau y Basilio Martín Patino comparten esta opinión. JULIÁN, op. cit., 31-34.

⁷ Betsy Blair, esposa del legendario Gene Kelly entre 1941 y 1957, era simpatizante del Partido Comunista Estadounidense, aunque nunca se afilió en ello. Sin embargo, fue investigada por el Comité de Actividades Antiamericanas por su ideología marxista y puesta también en la famosa lista negra de Hollywood. Por el ambiente desfavorable Blair dejó los EE.UU. y continuó su carrera cinematográfica en Europa.

⁸ Juan Francisco CERÓN GÓMEZ, *El cine de Juan Antonio Bardem*, Universidad de Murcia – Primavera Cinematográfica de Lorca, 1998, 136-137.

metafórico e irónico. A veces ocurrió que una obra provocó escándalo entre los miembros de la clase dirigente y en esos casos se planteó también la posibilidad de la prohibición definitiva, pero un país que procuraba mostrarse cada vez más democrático no pudo permitirse tal cosa, la opinión pública internacional no lo habría tolerado. Ya no fue posible hacer desaparecer sin rastro un producto artístico. Como consecuencia, algunas películas que incluían crítica social y política, recibieron también apoyo financiero estatal para manifestar que España respaldaba a sus cineastas más eximios a nivel internacional.⁹

En lo sucesivo examinaré dos películas que encarnaron una crítica compleja contra la sociedad española y, al mismo tiempo, contra el régimen franquista, recalcando sus contradicciones y la hipocresía general. Ambas fueron rodadas antes de las Conversaciones de Salamanca, estas dos obras aportaron los fundamentos cinematográficos del debate.

El aspecto trágico

Surcos, la obra maestra de José Antonio Nieves Conde, llegó a las salas de cine en 1951. Es una muestra egregia del subgénero del drama social, es una de las primeras películas “antisistema” del régimen. Además, se asocia a esta obra uno de los escándalos fílmicos más considerables de la dictadura. El punto de partida de *Surcos* fue el deseo de los cineastas (y de algunos políticos también) de partir hacia una dirección diferente en el sendero de la evolución cinematográfica, siguiendo las pautas del neorrealismo italiano y las tendencias europeas vinculadas. Para los cineastas españoles la atmósfera cultural y las posibilidades de la expresión personal restringidas por la censura llegaron a ser sofocantes, los realizadores ambicionaban obras personales para demostrar al público la imagen real de la sociedad contemporánea. La Junta Superior de Censura Cinematográfica y los ministerios y departamentos competentes en los asuntos fílmicos y culturales fracasaron en elaborar un sistema de normas y reglas para determinar sobre qué temas podían rodar los directores y qué argumentos se consideraban inaceptables. Los cineastas más atrevidos intentaron llegar lo más lejos posible en cuanto al desarrollo de los temas.

Surcos nació bajo la supervisión del productor húngaro, Felipe Gerely. Gerely formaba parte de aquellos cineastas húngaros que habían dejado Hungría en las décadas de los 30 y 40 e intentaron establecer una carrera en España. Gerely, un emigrante judío, llegó a España junto con su compatriota, el director Ladislao Vajda. Algunos húngaros lograron sus objetivos (como el director Vajda con su espléndida carrera cinematográfica), otros no encontraron su suerte deseada (como la actriz Lili Muráti).

⁹ Desde la segunda mitad de los años 50 aparecieron ya películas que representaban calidad sobresaliente desde el punto de vista artístico. Algunos ejemplos fueron: *Muerte de un ciclista* (Juan Antonio Bardem, 1955), *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956), *El pisito* (Marco Ferreri, 1958), *Los golfos* (Carlos Saura, 1960), *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960), *Los que no fuimos a la guerra* (Julio Diamante, 1961), *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), *Llanto por un bandido* (Carlos Saura, 1964), *La caza* (Carlos Saura, 1965).

Gerely se encuentra entre los dos extremos: no llegó a ser un productor notable, pero una de las obras maestras de la historia del cine español, *Surcos* se asocia a él. Aparte del film de Nieves Conde, él fue el jefe de producción de tres películas de Ladislao Vajda: *Te quiero para mí* (1944), *El testamento del virrey* (1944) y *Cinco lobitos* (1945).

Gerely fue quién llevó la idea de *Surcos* a Nieves Conde en forma de un simple tratamiento argumental para que rodaran de ella una adaptación cinematográfica. Oficialmente el argumento se basa en una obra de Eugenio Montes, aunque según el director la idea original había sido de Natividad Zaro (la esposa de Montes) y el guión fue desarrollado por Gonzalo Torrente Ballester.¹⁰ Es la historia de una familia campesina que se traslada a Madrid, con la esperanza de tener una vida mejor, pero nada sucede según lo previsto. Se ven obligados a sumergirse en un mundo de trabajos humillantes, contrabando, robo y prostitución, mientras avanzan hacia un desenlace desesperado que conlleva una frustración permanente, la derrota y la miseria espiritual y económica. Finalmente, optan por regresar a la penuria total de su pueblo natal para guardar los últimos restos de su dignidad, aunque llevando así una vida plagada de sufrimientos.

El largometraje de Nieves Conde exhibió situaciones con las que el público se encontraba cada día, podían identificar a los personajes fácilmente ya que les representaban a ellos mismos. La película demuestra los problemas, las capas sociales, las contradicciones obvias y el fracaso absoluto de política social de la Nueva España. En estos elementos reside la novedad de *Surcos*: aunque todo el mundo era consciente de la existencia de este lado oscuro de la realidad, antes nadie se había atrevido a hablar abiertamente sobre los hechos ni filmarlos. Pero la verdad era innegable y, gracias al estímulo de Felipe Gerely, el público pudo verla también.

En la España de Franco las tiendas están casi vacías, todo se considera un producto de lujo menos los alimentos básicos, pero en la trastienda los contrabandistas ya proveen a los ciudadanos de todo, siempre que dispongan de los recursos financieros adecuados. La gente no va al bar y a la cafetería para divertirse, sino es el lugar de encuentro para los madrileños desempleados que se emborrachan tras volver a desilusionarse y esperan una oportunidad que a lo mejor nunca llegará. Los mayores ya no abrigan esperanzas, han renunciado a tener una vida digna y para los jóvenes la única salida sería emprender una actividad ilegal o paralegal, a condición de que puedan aguantar las implicaciones morales. Algunos miembros de la familia protagonista abandonan provisionalmente sus principios y convicciones y recurren a instrumentos ilícitos. Tal vez esto sea el componente más importante de la película: según la retórica franquista, en la Nueva España solo los enemigos (ej. comunistas, bolcheviques, masones, etc.) le hacen daño a la sociedad española perfecta con sus actividades subversivas. El ladrón, el estafador y la prostituta cometen estos crímenes, porque su alma ya está contaminada. Pero en este film los protagonistas son más bien víctimas miserables que se constriñen a desviarse del camino legal solo por la necesidad de

¹⁰ José Antonio NIEVES CONDE: "A los cincuenta años de *Surcos*", in: *ABC Cultural*, 22-12-2001, 45.

sobrevivir. El panorama de la película sugiere que la sociedad es injusta y los desgraciados no tienen posibilidad para recobrar su dignidad. Según la opinión de un historiador de cine español, la mayor diferencia entre *Surcos* y el resto de los largometrajes de la época es que el primero demuestra que los pobres y los oprimidos ya no se solidarizan, dejan que sus compañeros sufran entre circunstancias insoportables, no acuden en el auxilio del otro y algunos incluso se aprovechan de la situación de los desafortunados.¹¹

Al final de la película los protagonistas vuelven a su tierra natal; con este desenlace el director transmite un mensaje claro: es imposible salir de los problemas, no se puede subsistir de manera honrada. Los personajes abandonan los intentos desesperados, se conforman con su destino y regresan a su hogar. No obstante, la primera versión de la conclusión fue incluso más amarga: una de las protagonistas se queda en Madrid para seguir trabajando como prostituta y su familia, mientras está dejando la capital, se encuentra con otra familia campesina que llega a la ciudad probablemente con las mismas esperanzas que antes ellos han concebido. Por consecuencia, esta historia nunca se acaba, la clase humilde de la sociedad española nunca podrá librarse de este círculo vicioso. Sin embargo, la censura impidió que el film terminara con este final,¹² y en la nueva versión toda la familia se marcha de Madrid y no llega otra.

Los lugares donde se efectuó el rodaje representaban también la apariencia de la realidad. Los pisos contaban con varias habitaciones donde las familias numerosas debían vivir amontonadas. La carencia de viviendas suponía un problema fundamental en la España de los 50 y fue un tema recurrente en el cine también: la falta de pisos es el asunto central en *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1957) y en *El pisito* (Marco Ferreri, 1959), pero aparece también en *Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, 1953) y en *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1963).

Leyendo la sinopsis de la película ya surge la duda: ¿por qué permitieron las autoridades que Nieves Conde rodara una obra tan crítica con el sistema? Gracias a José María García Escudero, el nuevo director general de cinematografía y teatro, los cineastas tenían la posibilidad de dirigirse hacia los problemas de la sociedad. *Surcos* fue el primer paso en el camino del neorrealismo español, seguido por varias obras de estilo semejante. Una parte del público y de los críticos, después de haber visto este film, tildó de comunistas y rojos al director y al productor, pero se equivocaron: el realizador (José Antonio Nieves Conde), los autores de la obra original (Eugenio Montes y Natividad Zaro), el guionista (Gonzalo Torrente Ballester) y la mayoría de los cineastas relacionados con *Surcos* eran miembros o simpatizantes de la Falange Española, pero eran sensibles a los problemas de la sociedad y querían expresar su opinión a través del séptimo arte. Esa ala de la Falange no estaba de acuerdo con la política social del

¹¹ Imanol ZUMALDE ARREGI: "Surcos", in: Julio PÉREZ PERUCHA (ed.), *Antología crítica del cine español, 1906-1995. Flor en la sombra*, Madrid, Ediciones Cátedra – Filmoteca Española, 1997, 295.

¹² Archivo General de la Administración, Cultura (en adelante: AGAC), Alcalá de Henares, caja 36/03410, 10634 y caja 36/03415, 10774.

régimen y querían emprender una nueva fase, aunque siguiendo los principios del Movimiento Nacional.¹³ García Escudero logró que asignaran al film un apoyo estatal notable y su estreno recibió gran publicidad. El respaldo casi incondicional del director general de cinematografía a la película dio origen a disputas y polémicas en los círculos gubernamentales, algunos representantes de la Iglesia católica opinaron que *Surcos* era una obra inmoral,¹⁴ al mismo tiempo, varios curas defendían el mensaje social del film y según algunos testimonios incluso el general Franco presenció su proyección y no tuvo ninguna objeción.¹⁵

El director general de cinematografía otorgó el distinguido título *de interés nacional* a *Surcos* que se convirtió así en la película española más importante del año. Al mismo tiempo, García Escudero tenía una opinión muy negativa sobre el gran favorito de Franco, *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951), que narraba el descubrimiento de América y exaltaba los valores de la Hispanidad; según el político, el film de Orduña era un gran equivocación tanto desde el aspecto artístico como el histórico, y afirmó que la Dirección General de Cinematografía y Teatro no veía nada apreciable en esta obra.¹⁶ Estos dos hechos causaron la caída del director general. Se enfrentó con varias personas claves del régimen y por fin dimitió. El nuevo director general corrigió inmediatamente el “error” de su predecesor, así *Alba de América* recibió también el título más distinguido.¹⁷

Antes de su dimisión, García Escudero envió *Surcos* al Festival de Cannes. De manera paradójica, España se representaba por una película que demostraba las injusticias de la sociedad española, o sea, el fracaso del franquismo. Dentro de las fronteras nacionales, el Círculo de Escritores Cinematográficos también dio un premio a *Surcos*, destacando que lo mereció por sus logros artísticos. Según los resultados de una encuesta¹⁸ hecha en 1995 entre realizadores, guionistas, actores y críticos de cine, *Surcos* ocupa el puesto No. 13 de las mejores películas españolas de todos los tiempos.

El aspecto satírico

Mientras Luis Buñuel se exilió de su patria, el abiertamente comunista Juan Antonio Bardem y el siempre rebelde Luis García Berlanga se quedaron en España para rodar películas ambientadas en su país natal, intentando librarse de las trabas de la censura omnipotente. Aunque las autoridades franquistas les mantenían bajo constante vigilancia por sus ideas políticas, en los años 50 Bardem y Berlanga llegaron a ser

¹³ ZUMALDE ARREGI, op. cit., 296.

¹⁴ AGAC, caja 36/03415, 10774

¹⁵ José María GARCÍA ESCUDERO, *La primera apertura. Diario de un director general*, Barcelona, Editorial Planeta, 1978, 25.

¹⁶ José María GARCÍA ESCUDERO, *Mis siete vidas. De las brigadas anarquistas a juez del 23-F*, Barcelona, Editorial Planeta, 1995, 231.

¹⁷ AGAC, caja 36/03420, 10932

¹⁸ Juan TÉBAR – Eduardo TORRES DULCE, “Cien españoles y el cine español. Encuesta” in: *Nickel Odeon*, 01/1995, 15-35.

directores conocidos a nivel mundial, así eran prácticamente “intocables” para las autoridades franquistas.

La productora UNINCI, que agrupaba a algunos de los cineastas disidentes, encargó a Bardem y Berlanga un nuevo proyecto: rodar una comedia o un drama de ambientación aldeana. Los directores optaron por la primera alternativa. Dentro del género de la comedia, el estudio determinó que la película se adhiriera al subgénero de “película folclórica”, que fuera divertida, tuviera lugar en Andalucía y que la protagonista fuera la cantante Lolita Sevilla.¹⁹ Los dos cineastas escribieron el guión de *¡Bienvenido, Mister Marshall!* juntos en 1952, pero Berlanga lo adaptó al cine solo, porque Bardem abandonó el proyecto por un desacuerdo financiero. Las autoridades no encontraron graves problemas durante la censura previa y tampoco después del rodaje,²⁰ aunque es evidente que la película pinta una imagen bastante negativa sobre la España franquista.

Luis García Berlanga tenía un vínculo especial con el pueblo húngaro, un nexo que ni siquiera existía en la realidad. La historiografía del cine español se refiere a él cómo a un director austrohúngaro, sin que hubiera tenido relación alguna con los húngaros. La razón de esta denominación la supone una costumbre del realizador que llegó a ser un constante de su filmografía: en cada una de sus películas, uno de los personajes menciona el nombre del Imperio austrohúngaro, incluso aunque esta mención estuviera completamente fuera del contexto y no tuviera nada que ver con la trama. El director nunca aportó una explicación satisfactoria a esta tradición suya y los historiadores de cine tampoco han llegado a un acuerdo hasta hoy. Cuando Berlanga murió en el año 2010, la mayoría de los periódicos citó esta peculiaridad ya en los titulares.²¹ En *¡Bienvenido, Mister Marshall!* aparece también ese fetiche suyo, en la primera escena el narrador describe así la escuela del pueblo: “*Un poco pequeña, ¿verdad? Pero como es para niños sin padres exigentes, sirve de todos modos, lo mismo que ese mapa de Europa, dulce y optimista, donde todavía existe el imperio austrohúngaro.*”

El punto de partida de la historia de *¡Bienvenido, Mister Marshall!* es el Plan Marshall, un plan estadounidense creado para conceder ayuda a los países europeos después de la Segunda Guerra Mundial, sobre todo en forma de mercancías. Esta ayuda no afectó a España, porque el país hispano no había participado en la guerra, sino ocupó primero una posición neutral, luego la de “país no beligerante”, mientras simpatizaba abiertamente con las potencias del Eje. Sin embargo, desde 1950 España cambió de rumbo, comenzó a acercarse a los EE.UU. y en 1953 firmaron incluso acuerdos económicos y militares.

¹⁹ Francisco PERALES, *Luis García Berlanga*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1997, 207.

²⁰ Expedición del permiso de rodaje con pequeños reparos: AGAC, caja 36/0473, expediente “*¡Bienvenido, Mister Marshall!*” Informe censorial: AGAC, 36/03447, 11602.

²¹ Por ejemplo: “Uno de los más grandes, tan grande como el Imperio Austro-húngaro...”; “El poeta del imperio austrohúngaro...”; “Berlanga, el último emperador austrohúngaro...”; “El Imperio Austrohúngaro está de luto”. Es de observar que el nombre de la monarquía figura siempre con una ortografía distinta.

Según la trama del film, se difunden rumores en un pueblo español sobre la próxima llegada de la comisión que decidirá sobre los nuevos beneficiarios de la subvención estadounidense. Los habitantes, encabezados por el alcalde senil y casi sordo, se echan a transformar el pueblo para que tenga un aspecto andaluz, ya que, según ellos, en la imaginación de los estadounidenses toda España es como Andalucía (pero, en realidad, viven en una área central en Castilla). Con la participación de una famosa cantante, comienzan la remodelación a fondo, alquilan ropas andaluzas, reconstruyen y adornan las casas y las calles. El presupuesto municipal se agota completamente, pero esto no les preocupa, están seguros de que la “lluvia” de dólar americano satisfará todas sus necesidades. Enumeran en largas listas sus expectativas y ya tienen planes fijos para en qué gastarán el dinero. La película es la historia de estos deseos e ilusiones, de cómo se realiza el gran engaño, mientras los sueños de la gente cobran vida en el celuloide. No obstante, en vez de la riqueza llega solamente la desilusión, porque el convoy americano no se detiene en el pueblo, lo atraviesa sin parar. Los habitantes contemplan los coches sin dinero y esperanza.

Los que conocen bien la España de la época, se dan cuenta fácilmente de que los sueños y deseos del pequeño pueblo reflejan las esperanzas del país entero sobre la llegada del los dólares salvadores. El film representa, con un estilo irónico y a veces grotesco el subdesarrollo regional, la incompetencia total de las autoridades y las artimañas indispensables para sobrevivir y conseguir los objetivos. En un país que, en teoría, ya ha entrado en el sendero del desarrollo, para los habitantes no está claro si estén avanzando hacia la dirección correcta o no. Una de las escenas caracteriza perfectamente las circunstancias: cuando un empleado del gobierno intenta convencer al alcalde de que pronuncie un discurso a los estadounidenses sobre la agricultura, la ganadería y la industria del pueblo, el anciano desconcertado pregunta con ojos inocentes: “¿Qué industria?” Terminan la conversación de manera tranquilizadora: ya que los visitantes seguramente no hablan español, es igual de qué les hablarán en ese discurso en castellano.

Algunos habitantes son incapaces de reaccionar con la suficiente rapidez a las nuevas condiciones: España hace poco ha sido antiamericana y pro-nazi, ahora es una nación amiga de los Estados Unidos y se disfraza de un país democrático. El pueblo se convierte así en una población de escaparate de la Nueva España. Según la película, el país está lleno de contradicciones que impiden el desarrollo y los cineastas se burlan también de la nueva actitud española hacia los EE.UU.

En los sueños visualizados se nos presentan las esperanzas de la gente, pero casi todas tienen connotaciones negativas concernientes a los Estados Unidos. La composición de los sueños se ajusta a géneros cinematográficos clásicos, desde la películas de oeste hasta el cine de aventuras y de deportes. Estas secuencias contienen claras alusiones al exterminio de los indígenas en el continente americano, al Ku Klux Klan, al Comité de Actividades Antiamericanas y a las falsas promesas de los estadounidenses. El realizador había querido colocar más escenas imaginarias en el largometraje, pero luego no lo hizo, porque ya no tenían bastante tiempo y, además,

recibieron advertencias de que la Junta Superior de Censura Cinematográfica seguramente les obligaría a que las cortaran del film.²²

Los protagonistas encarnan los personajes y situaciones típicos de la España contemporánea, aunque es llamativo que todos los elementos son bastante esquemáticos, como si los españoles fueran incultos, unidimensionales, a veces incluso infantiles, y dejaran sin rechistar que los más listos les manipularan. Pero algunas situaciones ciertamente reflejan la realidad del país. En una de las escenas clave el alcalde pronuncia un discurso incomprensible e irracional, lleno de repeticiones redundantes desde un balcón; es evidente que es una alusión a los discursos de Francisco Franco que, debajo de la superficie patriótica, realmente no encierran en sí ningún mensaje relevante. Después de la salida de los estadounidenses, los protagonistas se resignan a la situación inalterable, aceptan que nada es mejor y nunca lo será. Según Hans-Jörg Neuschäfer, el film “*critica por una parte los delirios de grandeza y la egolatría de los españoles, y por otro las quiméricas esperanzas puestas en el altruismo americano.*”²³ Todo el mundo en la película, sea español o estadounidense, representa las características más negativas de su nación.

A pesar del contenido polémico del film, la censura estatal efectuó solo pequeños cambios. Según algunos, el comité censor no comprendió la trascendencia de las críticas contra España y tampoco cortaron de la película los “ataques” verbales y visuales contra los EE.UU., porque todavía pervivía en ellos el nacionalismo excesivo, los tintes xenófobos incluso les agradaban (pese a que la política exterior oficial de España se había modificado) y les animaba la sed de venganza, porque España se había quedado excluida del Plan Marshall. Otros piensan que los miembros de la Junta se fijaron en la crítica antisistema del film, pero esa les divirtió también, ejercieron un cierto tipo de autocritica al no eliminar las escenas y los diálogos contradictorios.²⁴

El cuerpo cinematográfico envió *¡Bienvenido, Mister Marshall!* al Festival de Cannes en representación de España. El actor estadounidense Edward G. Robinson, que formaba parte del jurado, descubrió los elementos antiamericanos en el film y se indignó particularmente por una escena donde la bandera de los EE.UU. caía en el arroyo. Por aquel entonces el Comité de Actividades Antiamericanas ejercía fuerte presión sobre Robinson, así el actor se despotricó en público contra el tono antiamericano del film. En concepto de publicidad, las calles de Cannes se inundaron de billetes estadounidenses falsos en los que el retrato de George Washington se había sustituido por imágenes sobre los protagonistas. Berlanga y su productor tuvieron que dar explicaciones a la policía.²⁵

²² Víctor MATELLANO GARCÍA, *Bienvenido, Mister Marshall: De la anécdota al cine con un pequeño pueblo castellano*, Colmenar Viejo, La Comarca, 1997, 32-33. El informe censorial ya citado también hace referencia a esto: AGAC, caja 36/03447, 11602.

²³ Hans-Jörg NEUSCHÄFER, *Adiós a la España eterna*, Madrid - Barcelona, Ministerio de Asuntos Exteriores - Editorial Anthropos, 1994, 202.

²⁴ Ibidem, 34.

²⁵ PERALES, op. cit., 210-211.

Al público español le encantaba el film. Después del estreno nacional y la repercusión en Cannes ya quedó patente para las autoridades españolas también que la película estaba impregnada de una fuerte crítica contra España y los Estados Unidos. Pero después del éxito internacional ya no se podía hacer nada contra el film, incluso recibió apoyo financiero posterior del estado, así Berlanga ya tenía los recursos necesarios para continuar con su prolífica carrera.

¡Bienvenido, Mister Marshall! es una de las películas españolas más famosas de todos los tiempos, la consideran como un tesoro nacional, en la encuesta mencionada más arriba ocupa el noveno puesto.²⁶

El éxito de *Surcos* y de *¡Bienvenido, Mister Marshall!* tuvo implicaciones positivas para la evolución de la política cinematográfica. Los cineastas se hicieron más atrevidos y valientes a la hora de expresar sus visiones personales, por eso las autoridades intentaron reforzar la censura. Ese “combate” desembocó primero en las Conversaciones de Salamanca en 1955 y luego en el retorno de José María García Escudero a la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Él y el ministro de información y turismo, Manuel Fraga Iribarne ejecutaron una política de apertura trascendental en la España de los años 1960.

²⁶ TÉBAR – TORRES DULCE, op. cit., 15-35.